RVE

ancien V.593 15 Vm 164 Res





NOVVELLE METHODE
TRES SEURE ET TRES FACILE
POUR APPRENDRE PARFAITEMENT
LE PLEIN CHANT
EN FORT PEV DE TEMPS.

Avec les Huit TONS *de l'Eglise ſelon les Vſages de* ROME *& de* PARIS.

SECONDE EDITION.





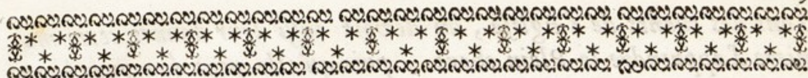
V 193

A PARIS,

Chez Charles Savreux, Libraire Iuré, ſous la Tour de Noſtre Dame, du coſté de l'Archeveſché, à l'Enſeigne des trois Vertus.

M. DC. LXIX.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.



NOUVELLE METHODE tres seure & tres facile pour apprendre parfaitement le Plein Chant en fort peu de temps.



E Chant tenant un rang considerable entre les fonctions ecclesiastiques, & pouvant notablement contribuer à l'édification des fidelles, l'Eglise à toûjours fait beaucoup d'estat, de tout ce qui pouvoit servir à le regler, ou à le faciliter. C'est pourquoy comme l'on a trouvé depuis quelque temps une methode courte & facile, par le moyen de laquelle on évite toutes les difficultez de la Gamme & des Muances; on a cru qu'en donnant aux Ecclesiastiques les divers

Tons des chants de l'Eglise, on devoit aussi leur donner cette maniere d'apprendre le Plein chant ; puis qu'elle peut épargner beaucoup de temps, & de peine à ceux qui ne l'ont pas encore appris : & que sa simplicité & sa facilité fera que ceux qui s'en voudront servir, possederont plus seurement & plus parfaitement la science du Plein chant, que ceux qui l'apprendront par les détours & les embarras de la maniere ancienne.



DE LA SCIENCE DV PLEIN CHANT.

A ſcience du Plein chant ne conſiſte qu'en trois points.
Le premier, à ſçavoir connoiſtre les notes.
Le ſecond, à les ſçavoir entonner.
Et le troiſiéme, à ſçavoir joindre au ton des notes les paroles qui doivent eſtre chantées, qui eſt ce qu'on appelle ordinairement chanter la lettre.

DE LA CONNOISSANCE DES NOTES.

IL y a ſept notes, qui ſont, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*.
Ce n'eſt point par la diference des caracteres que l'on diſtingue les notes les unes des autres; mais par la diferente ſituation où elles peuvent eſtre poſées ſur une bande de quatre lignes.

On n'en met que quatre dans le Plein chant, parce que cela ſuffit pour l'étenduë des chants dont on ſe ſert communément dans l'Egliſe.

On en met cinq dans les pieces de Muſique, parce que pour l'ordinaire on leur donne plus d'étendue. Les eſpaces qui ſont entre les lignes ſe content auſſi bien que les lignes mêmes; en ſorte que quand vous allez d'une ligne à l'eſpace qui eſt au deſſus, vous montez d'une note: comme quand vous allez d'une ligne à l'eſpace qui eſt au deſſous, vous deſcendez d'une note. Autant en faut il dire quand on va de l'eſpace à la ligne, que quand on va de la ligne à l'eſpace.

Avec ces ſept notes on peut monter ou deſcendre à l'infiny, en les repetant lors qu'on eſt arrivé à la derniere, de la même maniere qu'on peut conter les jours à l'infiny, en avançant ou en retrogradant, avec les noms des ſept jours de la ſemaine.

ut	*Dimanche.*
ſi	*Samedy.*
la	*Vendredy.*
ſol	*Ieudy.*
fa	*Mécredy.*
mi	*Mardy.*
ré	*Lundy.*
ut	*Dimanche.*
ſi	*Samedy.*
la	*Vendredy.*
ſol	*Ieudy.*
fa	*Mécredy.*
mi	*Mardy.*
ré	*Lundy.*
ut	*Dimanche.*
ſi	*Samedy.*
la	*Vendredy*
ſol	*Ieudy.*
fa	*Mécredy.*
mi	*Mardy.*
ré	*Lundy.*
ut	*Dimanche.*

Cét exemple fait entendre la choſe parfaitement ſans l'expliquer davantage.

Il faut donc ſçavoir par cœur l'ordre & la ſuite des notes, comme on ſçait l'ordre & la ſuite des jours de la ſemaine, & ſçavoir cela en montant & en deſcendant.

Cét ordre fait qu'on les connoît toutes dés qu'on en connoît une. Car de la même maniere que ſi je ſçay qu'il eſt aujourd'huy dimanche, je ſçay auſſi qu'il ſera demain lundy, & qu'il eſtoit hier ſamedy, *&c.*

De même, ſi je ſçay que la note qui eſt ſur la ligne d'enhaut, par exemple, eſt un *ut*; je ſçay auſſi que celle qui ſe trouvera immediatement au deſſus eſt un *ré*, & celle qui ſe trouveroit immediatement au deſſous eſt un *ſi*, *&c.*

Il ne s'agit donc plus que d'aſſigner la place d'une ſeule note, puiſque par là celles de toutes les autres ſont determinées, & c'eſt ce qui ſe fait par le moyen de ce que l'on appelle les Clefs.

Ces clefs ſont de certaines figures qui vous marquent qu'il faut prendre une certaine note ſur la ligne ſur laquelle elles ſont poſées; & qui par conſequent vous font connoître toutes les autres comme nous avons dit.

Il n'y a que deux clefs, dont on ſe ſerve dans le Plein chant.

La premiere eſt faite en cette maniere & s'appelle la clef de *ſol-ut.*

La ſeconde eſt faite en cette maniere & s'appelle la clef d'*ut-fa.*

Le ſeul nom des clefs vous conduit, & vous marque quelle note il faut prendre, ſur la ligne où la clef ſe trouve poſée. Et il n'y a qu'à ſe ſouvenir, que la premiere note du nom de cha-

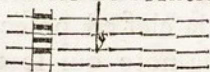
que

que clef, eſt celle que l'on y doit prendre lors qu'on chante par ♭ *mol* ; & la ſeconde, celle que l'on y doit prendre par ♮ *quarre.*

Ainſy ſur quelque ligne que ſe trouve la clef de *ſol-ut*, il y faut toûjours prendre *ſol* par ♭ *mol*, & *ut* par ♮ *quarre.*

Et ſur quelque ligne que ſe trouve la clef d'*ut-fa*, il y faut toûjours prendre *ut* par ♭ *mol*, & *fa* par ♮ *quarre.*

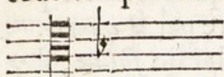
Il ne faut point s'embaraſſer de ces mots de ♭ *mol* & de ♮ *quarre*, & il ſuffit de ſçavoir que l'on chante par ♭ *mol* lorſque cette figure ♭ ſe rencontre au commencement de chaque bande de l'Antienne ou du Répons *&c.* en cette maniere,



Et que l'on chante par ♮ *quarre*, lorſque cette figure ♭ ne ſe rencontre point au commencement de chaque bande.

Voicy des exemples qui feront entendre parfaitement

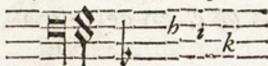
tout ce qui vient d'eſtre dit.



Voila la clef de *ſol-ut* ſur la ſeconde ligne : c'eſt par ♭ *mol* ; donc s'il y avoit une note ſur cette ſeconde ligne, ce ſeroit un *ſol* ; Si c'eſtoit par ♮ *quarre*, ce ſeroit un *ut*.



Voila la clef d'*ut-fa* ſur la ſeconde ligne : c'eſt par ♭ *mol* ; donc s'il y avoit une note ſur cette ſeconde ligne, ce ſeroit un *ut* ; Si c'eſtoit par ♮ *quarre*, ce ſeroit un *fa*.



Si donc la note qui ſe trouvera ſur cette ſeconde ligne où la clef eſt poſée, & qui eſt marquée *h*, eſt un *ut*, quelle ſera la note qui ſe trouvera dans l'eſpace marqué *i*? voyons. Qu'eſt-ce qui ſuit *ut* en deſcendant ſelon l'ordre des notes ? c'eſt *ſi*, ce ſera donc un *ſi* : celle qui ſe trouvera ſur la ligne marquée *k* un *la*, & ainſy du reſte.

Il faut raiſonner de même en montant comme en deſcendant, contant toûjours les eſpaces auſſy bien que les lignes; avec cela on ne ſçauroit ſe tromper.

Voila ce qui regarde la connoiſſance des notes. Et comme c'eſt le fondement de tout le reſte ; ce doit eſtre auſſi le premier ſoin de ceux qui apprendront le Plein chant, que de bien comprendre ces regles, & de les bien retenir.

Et pour s'en rendre l'uſage familier, il eſt bon qu'ils s'y exercent en cette maniere. Ayez devant vous une bande de quatre lignes ; mettez y une clef, qui ſera tantoſt l'une, tantoſt l'autre ; tantoſt ſur la premiere, & tantoſt ſur la ſeconde ligne ; quelquefois par ♭ mol, *& quelquefois par* ♮ quarre, *afin de vous accoûtumer de toutes les manieres.*

La clef eſtant poſée, parcourez toutes les lignes, & tous les eſpa-

ces, en montant & en deſcendant ; les touchant avec une aiguylle, ou avec la pointe d'une plume pour mieux arreſter l'imagination ; & à chaque ligne ou eſpace que vous toucherez, nommez la note qui y convient, ſelon la poſition de la clef.

Lors que vous ſerez en eſtat de faire cela avec facilité, en allant tout de ſuite ; faites-le en ſautant de ligne à ligne, & d'eſpace à eſpace, juſques à ce qu'enfin vous ſoyez au point, qu'en vous marquant quelque ligne, ou quelque eſpace que ce ſoit, dans toutes ſortes de poſitions de clefs, vous puiſſiez dire ſur le champ, quelle eſt la note qui luy eſt propre.

Quelques-uns regardent cela comme un travail inutile, & s'imaginent qu'on apprend aſſez à connoître les notes, lors qu'on apprend à les entonner ; & de là vient la peine qu'on y a d'ordinaire : car l'eſprit eſtant occupé en même temps du ſoin de connoître la note, & d'en chercher le ton, ſe confond & s'embroüille.

Au lieu qu'estant une fois asseuré de la connoissance des notes, & n'ayãt plus à penser qu'au ton, il le remarque, & le retient fort aisément.

DE L'ENTONNEMENT DES NOTES.

AVant que d'essayer à entonner les notes sur des livres de Plein chant, il faut s'accoûtumer à les entonner par cœur en diverses manieres.

Premierement, tout de suite, en montant & en descendant; en sorte qu'on aille toûjours jusques à l'octave, c'est à dire d'*ut* à *ut*, ou de *ré* à *ré &c.* car cela s'appelle une octave, comme dans l'ordre des jours de la semaine, l'octave du Dimanche va au Dimanche, celle du Jeudy au Jeudy *&c.*

Il faut donc premierement apprendre à entonner toute sorte d'octaves, soit en montant, soit en descendant, c'est à dire d'*ut* à *ut*, de *ré* à *ré*, de *mi* à *mi &c.* cela s'appelle entóner les degrez conjoints.

——ut
——ſi
——la
——ſol
——fa
——mi
——ré
——ut

La diſtance d'une note à une autre, eſt d'un ton, ou d'un demy ton. Celle du *mi* au *fa*, & du *ſi* à l'*ut*, ſont de demy ton ; toutes les autres ſont d'un ton entier.

Il n'y a qu'une ſeule exception à cette regle dans le Plein chant ; qui eſt que l'on rapproche quelquesfois le *ſi* du *la*, en ſorte qu'il n'y a plus que demy ton du *la* au *ſi*, & un ton entier du *ſi* à l'*ut*, en cette maniere.

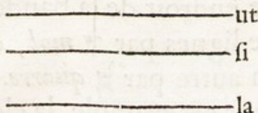
——ut
——ſi
——la

Quand il faut entonner de cette ſorte, on le connoiſt par cette figure ♭ qui ſe trouve auprés de la note *ſi*. Cela ſe rencontre dans les pieces qui ſe chantent par ♭ *mol*, auſſy bien que dans les autres : & ce ♭ *mol* que l'on met ainſy extraordinairement, s'appelle ♭ *mol* accidentel.

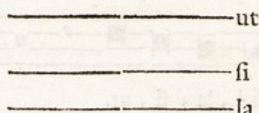
L'uſage de ce ♭ *mol* accidentel, qui eſt aſſez ordinaire, fait que l'on eſt obligé en apprenant l'entonnement des notes, de s'accoûtumer à entonner les trois notes *ut*, *ſi*, *la*, en montant

& en deſcendant, ſelon les deux manieres dont elles peuvent eſtre diſpoſées, & qui ſont marquées icy.

PREMIERE MANIERE
Naturelle.



SECONDE MANIERE
Par le moyen du ♭ *mol* accidentel.



C'eſt avec raiſon, qu'on a choiſy cette figure ♭ plûtoſt que toute autre, pour avertir d'entonner le *ſi* de cette ſeconde maniere : parce que cét entonnement, lors qu'on chante par ♮ *quarre*, fait paſſer le chant en ♭ *mol*, en oſtant la difference, qui eſt entre l'un & l'autre.

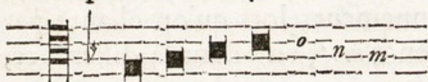
Elle ne conſiſte que dans une differente ſituation du demy ton; non pas à l'égard des notes en elles même, car elles gardent toû-

jours entre elles leur même diſpoſition ; en ſorte que la diſtance du *mi* au *fa* & du *ſi* à l'*ut*, eſt toûjours de demy ton ; & celle d'entre toutes les autres notes d'un ton entier, auſſi bien par ♭ *mol* que par ♮ *quarre* : mais ce demy ton ſe trouve dans un autre endroit de la bande à quatre lignes par ♭ *mol*, & dans un autre par ♮ *quarre*. Ainſi dans cét exemple, la clef marquant *ut* par ♮ *quarre*, ces quatre notes ſont *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, & par conſequent le demy ton ſe trouve de l'eſpace *n*, à la ligne *o*.



ſol, la, ſi, ut.

Mais dans cét autre exemple, la même clef marquant un *ſol* par ♭ *mol*, ces quatre notes ſont *ré*, *mi*, *fa*, *ſol*, & par conſequent le demy ton ſe trouve de la ligne *m* à l'eſpace *n*. Cela eſt



ré, mi, fa, ſol.

trés aiſé

trés aiſé à comprendre, à ceux qui auront bien retenu quelles ſont les notes qui ſont diſtantes entr'elles d'un ton, ou d'un demy ton.

Ce qui vient d'eſtre dit qu'il y a toûjours un demy ton du *ſi* à l'*ut* auſſi bien par ♭ *mol* que par ♮ *quarre*, ſe doit entendre hors le cas du ♭ *mol* accidentel, qui met toûjours un ton entier entre ces deux notes, auſſi bien dans les pieces qui ſe chantent par ♭ *mol*, que dans celles qui ſe chantent par ♮ *quarre*, comme il a eſté remarqué.

Quand on ſçait entonner les dégrez conjoints, il ne reſte plus qu'à entonner les intervales ; & cela eſt aiſé à apprendre ſur les exemples ſuivans, qui contiennent tous les intervales qui peuvent entrer dans le plein chant ; en ſorte que celuy qui les ſçait parfaitement, & qui y eſt exercé, peut dire qu'il ſçait le plein chant.

Les intervales où l'on laiſſe une note entre deux, comme

d'*ut* à *mi*, s'appellent des tierces. Si on en laiſſe deux, ce ſont des quartes. Si trois, ce ſont des quintes. Si quatre, ce ſont des ſixiémes. Enfin, ſi on en laiſſe ſix; c'eſt à dire, ſi l'on ſaute d'*ut* à *ut*, de *ré* à *ré* &c. ce ſont des octaves comme nous avons dit. On n'entonne point de ſeptiéme dans le plein chant.

Quand on va de *fa* à *ſi* en montant ou en deſcendant, il y a toûjours un ♮ au *ſi*; & quand il n'y en auroit pas, il faut toûjours entonner comme s'il y en avoit un; afin que ſi l'on entonne cet intervale en montant, on faſſe une quarte juſte; c'eſt à dire qui ait ſes deux tons & demy. Et que ſi on l'entonne en deſcendant, on faſſe une quinte juſte; c'eſt à dire de trois tons & demy.

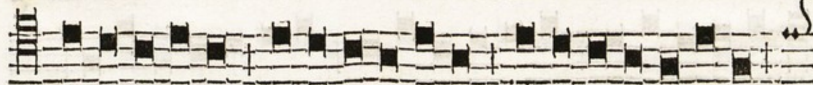
Mais que cela n'embaraſſe perſonne, car on le fait naturellement, & il faudroit ſe forcer pour ne le pas faire.



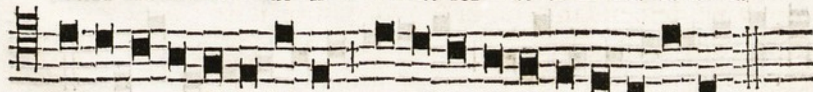
ut ré mi ut mi ut ré mi fa ut fa ut ré mi fa ſol ut ſol



ut ré mi fa ſol la ut la ut ré mi fa ſol la ſi ut ut ut



ut ſi la ut la ut ſi la ſol ut ſol ut ſi la ſol fa ut fa



ut ſi la ſol fa mi ut mi ut ſi la ſol fa mi ré ut ut ut.



ré mi fa ré fa ré mi fa ſol ré ſol ré mi fa ſol la ré la



ré mi fa ſol la ſi ut ré ré ré.

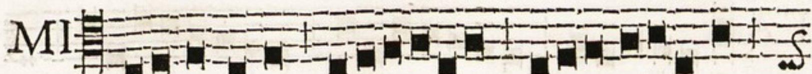


ré ut ſi ré ſi ré ut ſi la ré la ré ut ſi la ſol ré ſol.



ré ut ſi la ſol fa ré fa ré ut ſi la ſol fa mi ré ré ré.

MI



mi fa ſol mi ſol mi fa ſol la mi la mi fa ſol la ſi mi ſi



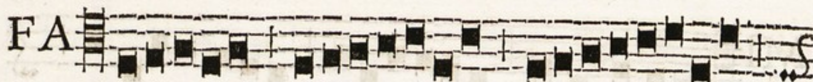
mi fa ſol la ſi ut mi ut mi fa ſol la ſi ut ré mi mi mi

mi ré ut mi ut mi ré ut ſi mi ſi mi ré ut ſi la mi la

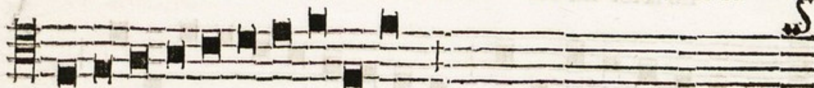


mi ré ut ſi la ſol mi ſol mi ré ut ſi la ſol fa mi mi mi

FA



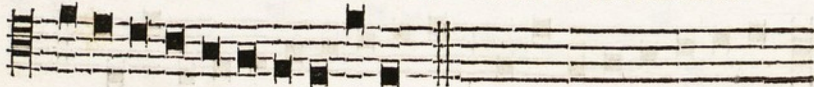
fa ſol la fa la fa ſol la ſi ut fa ut fa ſol la ſi ut ré fa ré



fa ſol la ſi ut ré mi fa fa fa



fa mi ré fa ré fa mi ré ut fa ut fa mi ré ut ſi la fa la

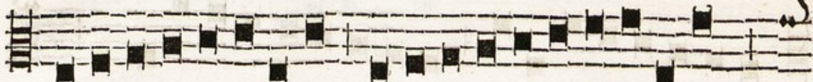


fa mi ré ut ſi la ſol fa fa fa.

SOL



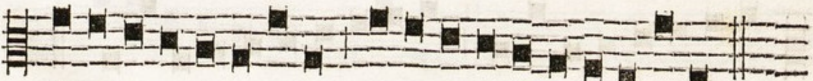
ſol la ſi ſol ſi ſol la ſi ut ſol ut ſol la ſi ut ré ſol ré



ſol la ſi ut ré mi ſol mi ſol la ſi ut ré mi fa ſol ſol ſol

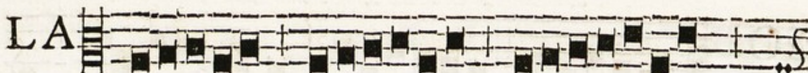


ſol fa mi ſol mi ſol fa mi ré ſol rè ſol fa mi ré ut ſol ut

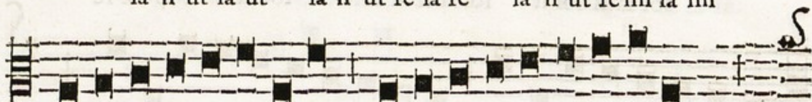


ſol fa mi ré ut ſi ſol ſi ſol fa mi ré ut ſi la ſol ſol ſol.

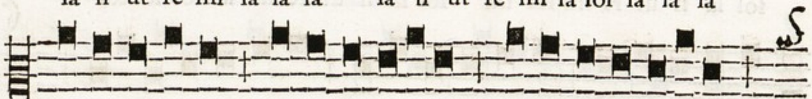
LA



la ſi ut la ut la ſi ut ré la ré la ſi ut ré mi la mi



la ſi ut ré mi fa la fa la ſi ut ré mi fa ſol la la la



la ſol fa la fa la ſol fa mi la mi la ſol fa mi ré la ré



la ſol fa mi ré ut la ut la ſol fa mi ré ut ſi la la la.

SI



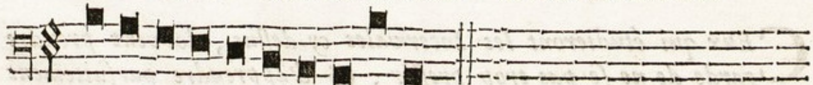
ſi ut ré ſi ré ſi ut ré mi ſi mi ſi ut ré mi fa ſol ſi ſol



ſi ut ré mi fa ſol la ſi ſi ſi.



ſi la ſol ſi ſol ſi la ſol fa mi ſi mi ſi la ſol fa mi ré ſi ré



ſi la ſol fa mi ré ut ſi ſi ſi.

Voila tous les intervales dont on ſe peut ſervir dans le plein chant, à la reſerve de ceux où ſe rencontre le *ſi* avec le ♭ *mol* accidentel, nous les allons marquer afin que rien ne ſoit obmis.



CEux qui étudieront les Intervales cy-deſſus, doivent prendre garde de ne ſe pas trop preſſer ; & d'apprendre parfaitement ceux de la premiere Octave qui commence par ut, *avant que de paſ-*

ſer à ceux de la ſeconde qui commence par ré. *Qu'ils ſe contentent à chaque fois qu'ils étudieront, de chanter les Intervales d'une ſeules Octave, au moins dans les commencemens. Et quand ils ſeront aſſez forts pour chanter tout de ſuite ceux de pluſieurs Octaves ; qu'ils prennent garde en commençant par la premiere, de prendre l'*ut *aſſez bas, pour pouvoir, lors qu'ils paſſeront à la ſeconde, prendre le* ré *au même Ton qu'ils le prenoient dans la premiere Octave ; & pour pouvoir tout de même prendre le* mi *& le* fa, *lors qu'ils paſſeront à la troiſiéme, & quatriéme au même Ton où ils chantoient l'un & l'autre dans la premiere.*

Mais qu'ils ne chantent jamais que les Intervales de ces quatre premieres Octaves, pour le plus, à une même repriſe ; & qu'ils remettent à une autre fois, à chanter ceux des trois dernieres. Car ils ne ſçauroient les chanter tout de ſuite en gardant toûjours le Ton qu'ils auroient donné dans la premiere Octave, à chacune des

notes par où les autres commencent. La voix n'a pas assez d'étenduë pour cela. Or de changer ce premier Ton pendant qu'on l'a encore dans la teste ; cela brouïlle l'imagination de ceux qui étudient, & leur fait perdre tout le fruit de leur travail. Il y a encore d'autres raisons pour cela qu'il seroit superflu de dire icy.

DE LA MANIERE DE JOINDRE LA LETTRE aux tons des Notes.

IL n'y a aucune regle à observer pour cela, si ce n'est de commencer par des chants où il n'y ait qu'une note pour chaque syllable: & de venir en suite à ceux où il y a plusieurs notes liées sur une mesme syllabe : tout le reste dépend de l'habitude.

Il faut sçavoir que lors qu'il y a des notes qui vont sur plu-

ſieurs lignes ou eſpaces, on ne doit conter que les deux extremitez. Par exemple, cette note qui touche par en haut la place de l'*ut*, & par en bas celle du *fa*, ſe doit chanter comme s'il y avoit deux notes



liées *ut-fa* en cette maniere.



Les longues & les brévent ſe connoiſſent par la figure. Les bréves ſont rondes ou en lozanges. Les longues ſont quarrées, & les plus longues outre qu'elles ſont quarrées, ont encore des queües qui vont en haut ou en bas. Mais on doit plûtoſt avoir égard en chantant aux regles de la Quantité, qu'aux notes longues & bréves; parce que tous les livres ſont pleins de fautes, & qu'il y a la pluſpart du temps des notes bréves ſur des ſyllabes longues, & des notes longues ſur des ſyllabes bréves.

Voila tout ce qu'il eſt neceſſaire de ſçavoir pour apprendre le Plein chant. Qu'on étudie bien ces regles, & qu'on les comprenne bien avant toutes choſes; c'eſt un travail de deux jours, tout au plus, pour ceux qui ont le moins d'ouverture à ces choſes là. En ſuite qu'on s'habituë à connoître bien les notes, & aprés à les entonner de la maniere que nous avons dit, ſans ſe preſſer, & ſans entreprendre une choſe avant que d'eſtre parfaitement aſſeuré de celle qu'on doit apprendre la premiere, & l'on verra qu'il n'y a rien de ſi aiſé que d'apprendre le Plein chant par cette methode.

Il eſt bon que les Eccleſiaſtiques ſçachent par cœur les huit tons des Pſeaumes avec les differentes manieres de les finir, & qu'ils apprennent à connoître par la fin de l'Antienne, de quel ton eſt le Pſeaume qui la ſuit.

L'habitude donne cela, & on le trouve marqué ſur les livres,

non ſeulement par les notes de Plein chant, mais encore par les chiffres 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. qui ſignifient 1. ton, 2. ton &c.

AVERTISSEMENT.

LEs Eccleſiaſtiques qui apprendront le Plein chant par cette methode, doivent s'aſſeurer qu'elle eſt auſſi ſeure que ſimple & facile. Ceux qui entendent ces choſes-là à fond, n'ont pas beſoin d'experience pour en eſtre convaincus. Neanmoins l'aſſeurance qu'on en donne n'eſt pas fondée ſur une ſimple demonſtration ſpeculative; mais elle eſt appuyée ſur pluſieurs experiences qui ont réüſſi auſſi parfaitement qu'on le pouvoit ſouhaiter.

Mais comme cette Methode n'eſt pas encore fort commune; & que la pluſpart croyent qu'il n'y a de bon chemin que celuy qu'ils ſçavent; il eſt ſans doute que ceux qui ont appris

le Plein chant par la Gamme & les Muances, ne manqueront pas de faire mille difficultez mal fondées à ceux qui ſe voudront ſervir de cette maniere icy, ſous pretexte qu'ils ne ſe rencontreroient pas avec eux à nommer les notes de la même ſorte.

Il ne ſe faut point mettre en peine de leur répondre : mais lors qu'on commencera à eſtre aſſeuré, qu'on ouvre un livre de Plein chant; que les uns & les autres chantent. Et ſi ceux qui ont appris par la Gamme chantent bien, on verra que les autres s'accorderont parfaitement avec eux.

Il ne faut point non plus écouter ceux qui ſe ſervant du *ſi*, croyent qu'il eſt mieux & plus ſimple de prendre toûjours *ut* ſur cette clef ; & toûjours *fa* ſur celle-cy; aussi bien par ♭ *mol* que par ♮ *quarre*: parce qu'en penſant abreger, ils tombent

bent dans de tres grands inconveniens.

Car il faut remarquer que ce qui oblige de changer ainſi le nom des notes, ou plûtoſt de les placer autrement par ♭ *mol* que par ♮ *quarre ;* c'eſt pour ne forcer point la maniere ordinaire d'entonner, & pour laiſſer les tons & les demy-tons entre les meſmes notes où ils ont accoûtumé d'eſtre placez.

Ainſi, comme dans cette quarte chantée par ♮ *quarre*, le demy-ton ſe trouve de la 3e note en montant à la 4e, & que dans la meſme quarte chantée par ♭ *mol*, il doit eſtre de la 2e à la 3e ; il ne faut plus dire *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, comme l'on faiſoit par ♮ *quarre :* & il faut trouver une ſuite de quatre, notes où le demy ton ſoit naturellement entre la 2e & la 3e. Or cela ſe trouve entre les quatre notes *ré*, *mi*, *fa*, *ſol ;* nous dirons donc *ré*, *mi*, *fa*, *ſol :* & ainſi nous prendrons *ſol* au meſ-

me endroit où nous prenions *ut*, lors que nous chantions par ♮ *quarre.*

Mais quoy, diſent-ils, ne ferons nous pas trouver tout de même, le demy ton entre la 2e & la 3e note, quoy que nous diſions toûjours *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*; pourveu que nous entonnions ce *ſi* comme on l'entonne, lors que chantant par ♮ *quarre*, on y ajoûte le ♯ *mol* accidentel?

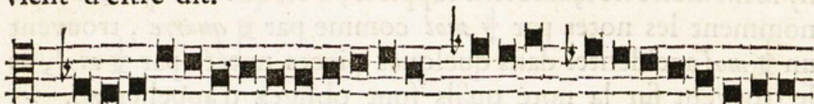
Il eſt vray, mais c'eſt oſter ſans neceſſité le demy ton de ſa place naturelle. Et d'ailleurs il faut pour ſe ſouvenir de l'entonner ainſi, un effort & une application continuelle. Car l'experience fait voir que comme cette figure ♯ qui eſt la marque qu'on a accoûtumé de trouver auprés de la note *ſi*, pour avertir de l'entonner de cette ſorte, ne ſe voit point auprés de celle qu'il leur plaiſt d'appeller de ce nom-là, on l'oublie pour l'ordinaire; & l'on ſe trouve ainſi à demy ton prés des autres avec qui

l'on chante. Au lieu qu'en nommant les notes comme nous avons dit, cela ſe fait naturellement & ſans qu'on y puiſſe manquer.

Mais ce qui eſt bien plus conſiderable, & à quoy l'attention ny la memoire ne ſçauroient ſuppléer; c'eſt que lors que ceux qui nomment les notes par ♭ *mol* comme par ♮ *quarre*, trouvent un ♭ *mol* accidentel dans quelques pieces notées par ♭ *mol*, ils le trouvent ſur la note qu'ils ſont obligez d'appeller *mi*. Et ainſi voila tous leurs tons & leurs demytons déplacez, & ils ne ſçavent plus où ils en ſont. Et ſi cela ne les démonte pas entierement, le mieux qu'il leur puiſſe arriver, c'eſt d'entonner ce *mi* comme ſi le ♭ *mol* accidentel n'y eſtoit point; & par conſequent d'eſtre encore à demy ton prés des autres; de faire un triton au lieu d'une quarte juſte, s'il faut monter à ce *mi* de la note qu'il leur plaiſt d'appeller *ſi*, & une fauſſe quin-

te au lieu d'une quinte juſte, lors qu'ils y deſcendront de la meſme note.

Voicy un exemple qui fera parfaitement entendre ce qui vient d'eſtre dit.



Si vous nommez icy les notes comme par ♮ *quarre*, vous voyez premierement, que comme il ne paroiſt point de ♭ *mol* auprés de la 7ᵉ note que vous appellez un *ſi*, vous courez riſque de l'oublier & d'entonner comme vous feriez par ♮ *quarre*: & ſi vous vous en ſouvenez pour la premiere fois, vous l'oublierez la ſeconde ou la troiſiéme.

Mais comment direz vous quand il faudra aller de la 13ᵉ note à

la 14ᵉ : car cette 14ᵉ note eſt un *mi* ſelon vous ? Cependant ce *mi* n'eſt que d'un demy ton plus haut que le *ré* qui le ſuit, & il eſt plus bas d'un ton entier que le *fa* qui eſt au deſſus. Voila qui renverſe toutes les regles par leſquelles vous avez appris à entonner ; Et il n'y a point d'expedient pour vous tirer de là, qui ne ſoit plein d'embarras : au lieu qu'il n'y en a pas le moindre du monde dans la maniere que vous voulez éviter. En voila aſſez pour faire voir, que c'eſt avec beaucoup de raiſon qu'on fait nommer les notes, autrement par ♭ *mol*, que par ♮ *quarre.*

On doit encore eſtre averty, que ſi lors qu'on apprend à entonner, on trouve que l'imagination ſoit ſoulagée en changeant le nom de la 7ᵉ note lors qu'on en change le ton ; c'eſt à dire en l'appellant *ſi*, lors qu'on n'y met point de ♭ *mol* accidentel, & *za* lors qu'on y en met un, il eſt libre de le faire ; & qu'il y en a qui croyent que cela donne quelque facilité.

Neanmoins cela n'eſt pas neceſſaire, & il ſuffit de ſe bien accoûtumer à entonner les trois notes *la*, *ſi*, *ut*, ſelon les deux manieres qui ont eſté propoſées à la page 15.

Enfin il faut remarquer qu'il y a des Livres de Plein chant, où quoy qu'il ſe trouve quelque fois ſur une même bande pluſieurs *ſi*, qu'on doit entonner avec le ♭ *mol* accidentel, on ſe contente de le marquer au premier qui ſe rencontre. Il faudra donc, quand on chantera ſur ces livres là, entonner tous les autres *ſi* qui ſe trouveront ſur la meſme bande, comme on aura entonné le premier; ſi ce n'eſt qu'il y en ait quelqu'un où l'on ait mis le ♮ *quarre*, pour avertir de revenir à l'entonnement naturel de cette note.



DES HVIT TONS DE L'EGLISE.

DANS le Traité de la maniere d'apprendre le Plein chant, le mot de TON ſe prenoit pour la diſtance qui ſe trouve entre la pluſpart des Notes. Mais quand on parle des HUIT TONS DE L'EGLISE, ce mot ne ſignifie plus cela: mais une certaine eſpece ou nature de Chant.

Ces huit TONS ſont donc huit differentes eſpeces de chant auſquelles ſe peut rapporter tout ce qui ſe chante dans l'Office de l'Egliſe, ſoit Pſeaumes, Antiennes, Introïts, Graduels, Répons, &c. en ſorte qu'il ne ſe chante rien de tout cela qui ne ſoit de quelqu'un de ces huit TONS.

Ces TONS ſont mieux marquez & plus reconnoiſſables dans

les chants des Pſeaumes que dans ceux des Antiennes, Répons, &c. Ainſi, ce ſont ces chants là principalement qu'il faut apprendre par cœur, & ſe bien accoûtumer à les diſcerner les uns des autres.

On conſidere particulierement quatre choſes dans le chant de chaque Pſeaume.

1. La Modulation par où l'on commence le Verſet, qui eſt ce qu'on appelle l'INTONATION.

2. Celle du milieu du Verſet, & qu'on appelle MEDIATION.

3. Et celle qui termine le Verſet, qu'on appelle CONCLUSION, ou l'E, u, o, u, A, E; parce qu'elle tombe ſur ces mots *Sæculorum Amen*, dont les ſyllabes ſont deſignées par les voyelles, E, u, o, u, a, e.

4. Et enfin la note principale du chant du Pſeaume, qui eſt celle ſur laquelle tombe la premiere lettre de l'E, u, o, u, a, e: ou

ou la premiere ſyllabe du mot *Sæculorum*, & qui domine, c'eſt à dire, qui eſt plus ſouvent repetée dans le chant, ce qui fait qu'on l'appelle Dominante, Elle donne auſſi la dénomination au TON du Pſeaume, en ſorte que celuy qui a *la* pour ſa dominante, eſt dit ſe chanter en *la*: Celuy dont la dominante eſt *ſol*, eſt dit ſe chanter en *ſol*, &c.

L'INTONATION eſt donc une Modulation qui va chercher la dominante du TON, & qui ſe fait pour rendre le chant plus ſolennel. C'eſt pourquoy on ne s'en ſert que dans les Feſtes doubles aux premiers Verſets de tous les Pſeaumes des Veſpres, des Matines & des Laudes, & à tous les Verſets du *Magnificat* & du *Benedictus*, qui ont encore quelquesfois dans leur Intonation quelque choſe de different de celle des Pſeaumes, comme on verra cy-aprés. Hors de là, on commence tout droit par la dominante.

La MEDIATION eſt toûjours la même, hors quelques cas qui ſeront marqués.

Mais la CONCLUSION ſe diverſifie quelquesfois, & finit tantoſt ſur une note, tantoſt ſur une autre, ſelon qu'il eſt à propos pour rencontrer la note par où commence l'Antienne qui doit eſtre chantée aprés le Pſeaume. Par exemple, un Pſeaume du premier TON finira en *ſol*, ſi l'Antienne qui doit eſtre chantée enſuite commence par *ſol*.

Voicy tous les TONS notés avec leurs INTONATIONS, MEDIATIONS, & CONCLUSIONS, dont la ſeule veuë fera parfaitement entendre ce qui vient d'eſtre dit.

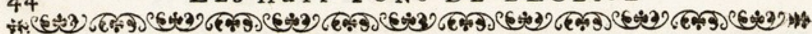


LES HUIT TONS

DE L'EGLISE

SELON L'VSAGE ROMAIN.





PREMIER TON.

INTONATION.

Pour tous les Verſets de Magnificat, *&* *de* Benedictus, *& pour les premiers Verſets des Pſeaumes aux Veſpres, Matines & Laudes des Feſtes doubles.*

MEDIATION.

Qui ne change point.

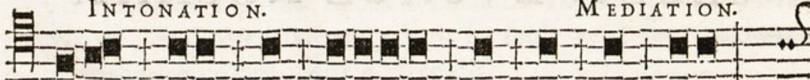
CONCLUSION.

Qui ſe diverſifie commme il ſera marqué plus bas.



DIxit Dóminus Dómino me o : ſe de à dextris me is.

INTONATION. MEDIATION.



Si cut e rat in princi pi o & nunc & ſemper :

CONCLUSION.



& in ſæ cu la ſæ cu lo rum , Amen.

PREMIER TON, *commençant par la dominante dont on se sert, hors les cas marquez cy-dessus.*

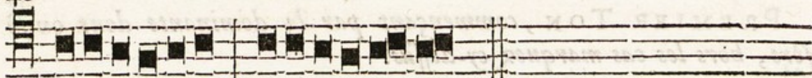


Dans ce premier TON, on void que la note *la* est la principale note du chant, & qu'elle se rencontre sur la premiere syllabe du mot *Sæculorum.* C'est donc la note dominante du TON: & l'on dira que le premier TON se chante en *la.*

On connoîtra de mesme, la dominante des autres TONS.

CONCLUSIONS *ou fins differentes du Premier* TON.





c, u, o, u, a, c. c, u, o, u, a, c.

SECOND TON.

INTONATION.
Pour les premiers Verſets des Pſeaumes aux Veſpres, Matines & Laudes des Feſtes doubles.

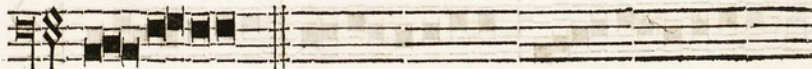
MEDIATION.
Qui ne change point.

CONCLUSION.
Qui ne change point.



Si cut erat, &c. & ſemper : & in ſæ cu la ſæcu lorum, Amen.

INTONATION *du ſecond* TON *pour tous les Verſets du* Magnificat *& du* Benedictus *aux Feſtes doubles.*



Ma - gni -ficat :

Il faut remarquer icy que le mot *Magnificat*, fait la moitié du premier verſet de ce Cantique, comme il paroiſt dans tous les livres de chant, & dans tous les Breviaires où l'on trouve toûjours aprés ce mot, deux points: ou une étoile *, qui eſt la marque qu'on a coûtume de mettre au milieu du Verſet, pour avertir de faire la MEDIATION : de ſorte que l'INTONATION & la MEDIATION ſe font ſur ce même mot, comme l'on voit dans cét exemple du SECOND TON, dont les quatre premieres notes ſont pour l'INTONATION, & les trois dernieres pour la MEDIATION.

SECOND TON *commençant par la dominante.*

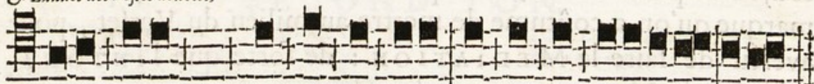
Si cut erat, &c. & ſemper: & in ſæ cu la ſæ cu lorum. Amen.

TROISIE'ME TON.

INTONATION.
Pour tous les Vers. de Mag. & de Bened. & pour les premiers Vers. des Pseaumes aux Vesp. Matines & Laudes des Festes doubles.

MEDIATION.
Qui ne change point.

CONCLUSION.
Qui se diversifie.



Sicut erat, &c. & nunc & semper: & in s. sæculorum, Amen.

CONCLUSIONS *differentes du* III. TON.



e, u, o, u, a, e. e, u, o, u, a, e. e, u, o, u, a, e.

TROISIE'ME TON *commençant par la dominante.*



Sicut e-rat, &c. & nũc & semper: & in s. sæculorum, Amen.

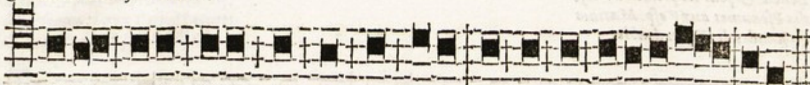
QUATRIE'ME

QUATRIE'ME TON.

INTONATION.
Pour tous les Verſ. de Mag. & de Bened. & pour les premiers Verſ. des Pſeaumes aux Veſp. Matines & Laudes des Feſtes doubles.

MEDIATION.
Qui ne change point.

CONCLUSION.
Qui ſe diverſifie.



Fins differentes du IV. TON.



QUATRIE'ME TON, *commençant par la dominante.*



CINQUIE'ME TON.

INTONATION.

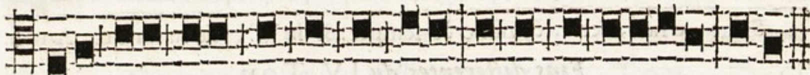
Pour tous les Verſ. de Mag. & de Bened. & pour les premiers Verſ. des Pſeaumes aux Veſp. Matines & Laudes des Feſtes doubles.

MEDIATION.

Qui ne change point.

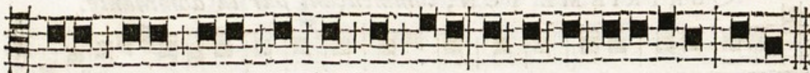
CONCLUSION.

Qui ne change point.



Si cut, e rat, &c. & nunc & ſemper: & in ſ. ſæ cu lorum, Amen.

CINQUIE'ME TON *commençant par la dominante.*



Si cut e rat, &c. & nunc & ſemper: & in ſ. ſæ cu lo rum. Amen.

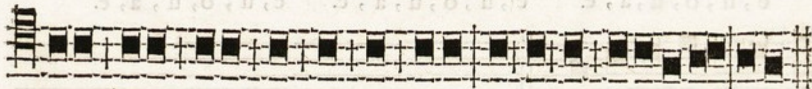
SIXIE'ME TON.

INTONATION.	MEDIATION.	CONCLUSION.
Pour tous les Verſ. de Mag. *& de* Bened. *& pour les premiers Verſ. des Pſeaumes aux Veſp. Matines & Laudes des Feſtes doubles.*	*Qui ne change point.*	*Qui ne change point.*



Sicut e rat, &c. & nunc & ſemper : & in ſ. ſæ cu lo rum : Amen.

SIXIE'ME TON *commençant par la dominante.*



Sicut e rat, &c. & nunc & ſemper : & in ſ. ſæ cu lo rum, Amen,

SEPTIE'ME TON.

INTONATION.
Pour tous les Verſ. de Mag. & de Bened. & pour les premiers Verſ. des Pſeaumes aux Veſp. Matines & Laudes des Feſtes doubles.

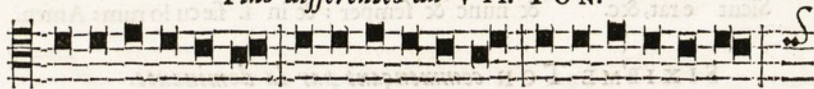
MEDIATION.
Qui ne change point.

CONCLUSION.
Qui ſe diverſifie.

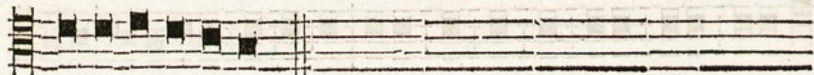


Si-cut e rat, &c. & nunc & ſemper : & in ſ. ſæcu lorum, Amen.

Fins differentes du VII. TON.

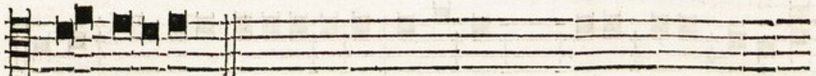


e, u, o, u, a, e. e, u, o, u, a, e. e, u, o, u, a, e.



e, u, o, u, a, e.

L'INTONATION de ce VII. TON *est pour le* Magnificat *& le* Benedictus *aux Festes doubles, aussi bien que pour les premiers Versets des Pseaumes, comme il a esté dit. Mais le premier Verset du* Magnificat *s'entonne ainsi.*



Ma-gnificat:

SEPTIE'ME TON *commençant par la dominante.*

Sicut erat, &c. & nunc & semper: & in s. sæculorum, Amen.

HUITIE'ME TON.

INTONATION. *Pour les premiers Verſets des Pſeaumes aux Veſpres, Matines, & Laudes des Feſtes doubles.*

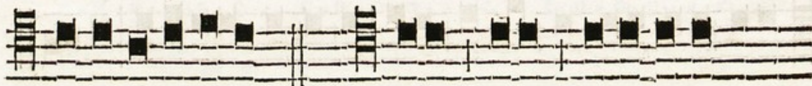
MEDIATION. *Qui ne change point.*

CONCLUSION. *Qui ſe diverſifie.*



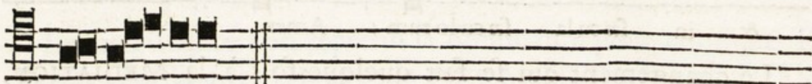
Si cut e rat, &c. & ſemper: & in ſæ cu la ſæ cu lorum. Amen.

Autre fin du VIII. TON. VIII. TON. *commençant par la dominante.*



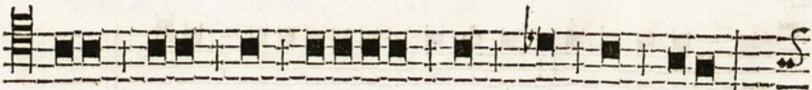
e, u, o, u, a, e. Si cut e rat, &c.

INTONATION *du* VIII. TON *pour tous les Verſets du* Magnificat *&* *du* Benedictus *aux Feſtes doubles.*



CHANT *particulier du* I. TON , *dont on ne ſe ſert que pour le Pſeaume* In exitu Iſraël.

COMMENCEMENT *par la dominante.* MEDIATION.



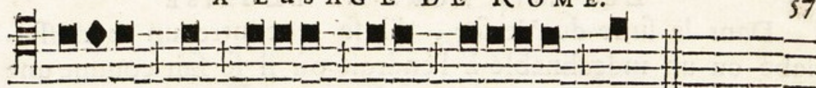
CONCLUSION.

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum , Amen.

Le changement qui ſe fait quelquesfois à la MEDIATION, n'arrive qu'au II. au IV. au V. & au VIII. TON, lors qu'elle tombe ſur un monoſyllabe , ou ſur un nom indeclinable : auquel cas , on ne fait autre choſe pour la MEDIATION que d'élever la voix ſur le monoſſyllabe , ou ſur la derniere ſyllabe de l'indeclinable, juſqu'à la note qui eſt immediatement au deſſus de la dominante ; en cette maniere,

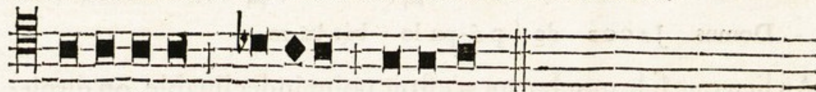
In con ver tendo Dó mi nus capti vi ta tem SION.

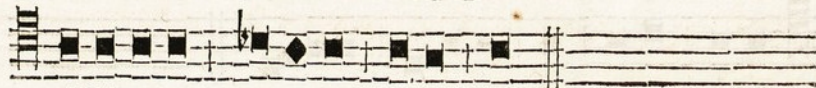
Dómine

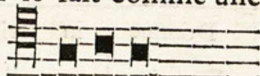


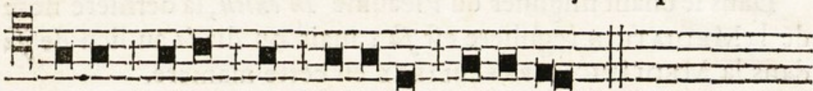
En ſuite dequoy l'on reprend la dominante pour continuer le Verſet à l'ordinaire. On appelle cette Mediation IRREGULIERE.

Dans le chant ſingulier du Pſeaume *In exitu*, la derniere note de la MEDIATION reguliere eſt *fa* ; mais on dit *la* au lieu de *fa* dans la MEDIATION IRREGULIERE en cette maniere.





Dans la ſuite du Verſet , s'il ſe rencontre un monoſſyllabe ou un indeclinable à l'endroit où il ſe fait comme une ſeconde MEDIATION en cette maniere 
on fera rencontrer le monoſſyllabe , ou la derniere ſyllabe de l'indeclinable ſur le *la* comme on le void icy marqué.



Domus JACOB de pó-pu lo bár ba ro.

Au lieu que ſi le mot JACOB n'eſtoit point indeclinable, on diroit :



Domus JACOB de po pu lo barbaro.

Comme on dit :



Les Antiennes qui ſe chantent avant & aprés chaque Pſeaume, ſont du même TON que le Pſeaume. Et pour ſçavoir de quel TON eſt l'Antienne & le Pſeaume, il faut prendre garde quelle eſt la note finale de l'Antienne : c'eſt à dire, celle par où elle finit ; & quelle eſt la dominante du Pſeaume qui la ſuit, que l'on reconnoîtra aiſément en regardant quelle eſt la premiere note de l'*e, u, o, u, a, e* ; Car ce ſera la dominante que l'on cherche. Or dés que l'on connoît la finale de l'Antienne, & la dominante du Pſeaume, on connoît le TON par le moyen de la Table ſuivante.

FINALES.	DOMINANTES.	TONS.
ré	la	I.
	fa	II.
mi	ut	III.
	la	IV.
fa	ut	V.
	la	VI.
ſol	ré	VII.
	ut	VIII.

Mais parce qu'on ne l'a pas toûjours avec ſoy, il eſt bon de ſçavoir par cœur les Regles ſuivantes qui montrent la même

chose. On les a mises en vers latins, afin qu'elles fussent plus aisées à retenir.

Finalis vox Antiphonæ, cum principe Psalmi
Voce, Tonum ostendunt. Quæ sit vox quælibet ergo,
Et quem quæque Tonum designet, sedulus Audi.

Si re *finalis*, la *princeps ; en tibi* PRIMUM.
Fine ex consimili, fa *principe, nosce* SECUNDUM.
TERTIUS *est, si* mi *finalis ; &* ut *dominetur.*
Mi *quoque finalis*, la *princeps ; dant tibi* QUARTUM.
QUINTUS *erit*, fa *finali, atque* ut *principe, notus.*
Finis idem SEXTUM *tibi, sed* la *principe, prodit.*
Cum sol *finis erit*, re *princeps ;* SEPTIMUS *esto.*
Denique finis idem OCTAVUM *dabit*, ut *dominante.*

Ces vers ſont aſſez intelligibles pour n'avoir pas beſoin d'explication. Il faut ſeulement remarquer,

1° Qu'encore qu'il y ait des Antiennes de huit Tons diferens, elles n'ont que quatre diferentes finales ; Sçavoir *ré, mi, fa, ſol*: Et que les Antiennes du I. & du II. finiſſent en *ré*. Celles du III. & du IV. en *mi*. Celles du V. & du VI. en *fa*. Et enfin celles du VII. & du VIII. en *ſol*, comme on le peut remarquer dans la Table & dans les Vers meſmes. Mais la Dominante du Pſeaume vous détermine, & vous fait voir quand l'Antienne finit en *ré*, par exemple, ſi c'eſt du I. ou du II : Quand elle finit en *mi*, ſi c'eſt du III. ou du IV. *&c.*

2° Que tout cela ſe doit prendre comme ſi tout eſtoit noté par ♮ *quarre*, comme il ſe trouve auſſi que ſont tous les Pſeaumes, & la pluſpart des Antiennes. Et quand il s'en trouve quelqu'une par ♭ *mol*, ſi l'on veut reconnoître de quel TON

elle eſt, & le Pſeaume qui la ſuit ; il en faut juger comme ſi elle eſtoit notée par ♮ *quarre*. C'eſt à dire, qu'il faut conſiderer la note par où elle finit, ſelon le nom qu'on luy donneroit ſi on chantoit par ♮ *quarre*. Or le nom qu'on luy donneroit, ſeroit celuy de la note qui ſe trouve à ſa quarte en montant. Ainſi ce qui eſt ***ut*** par ♭ ***mol***, ſeroit *fa*, par ♮ *quarre*. Ce qui eſt *ré* par ♭ ***mol***, ſeroit *ſol* par ♮ *quarre*. Ce qui eſt ***mi*** par ♭ ***mol*** ſeroit ***la*** par ♮ *quarre*, &c. Appliquons toutes ces Regles à un, Exemple.

Je trouve une Antienne notée par ♭ ***mol***, dont la finale eſt ***ut***. Je veux ſçavoir de quel Ton eſt cette Antienne. Je dis, cét ***ut*** ſeroit un *fa* par ♮ *quarre :* Car le *fa* eſt la note qui ſe trouve à la quarte en montant de l'***ut***. Or toute Antienne qui finit en *fa*, eſt du V. ou du VI. Ton ; celle-cy eſt donc de l'un des deux. Pour ſçavoir maintenant duquel, je n'ay qu'à voir quelle

eſt la Dominante du Pſeaume qui la ſuit. Si cette Dominante eſt *ut*, la finale eſtant *fa*, je dis, ſi je ſçay bien mes vers, que le TON que je cherche eſt le V.

QUINTUS *erit* fa *finali*, *atque* ut *principe*, *notus.*

Si la Dominante eſtoit *la*, la finale eſtant la même, ce ſeroit le VI. TON.

Finis idem SEXTUM *tibi*, *ſed* la *principe*, *prodit.*

On a jugé à propos d'ajoûter icy les HUIT TONS A L'USAGE DE PARIS. *Il ne faut aucune explication pour cela, & la ſeule inſpection fera connoître ce qu'ils ont de diferent de ceux qu'on vient de marquer, qui ſont ſelon le* ROMAIN.

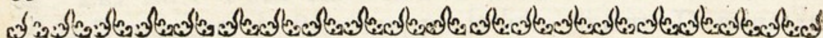


LES

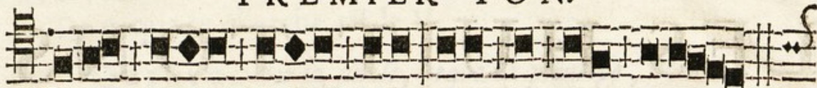
LES HUIT TONS

DE L'EGLISE

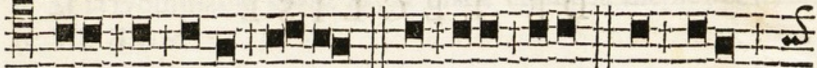
SELON L'VSAGE DE PARIS.



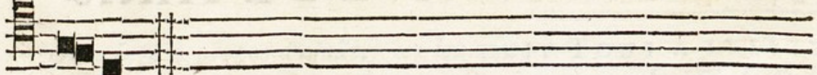
PREMIER TON.



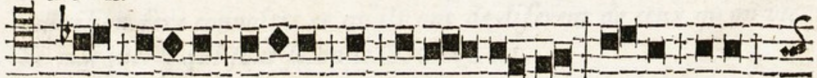
DIxit Dóminus Dómino meo : ſede à dextris meis.



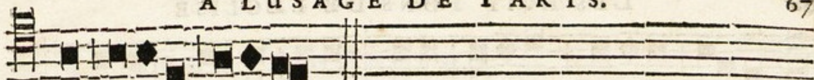
2. Sede à dextris me - is 3. A dextris meis. 4. A dextris



me - is.



IN é-xitu Iſraël de Ægyp - to : dó-mus Jacob

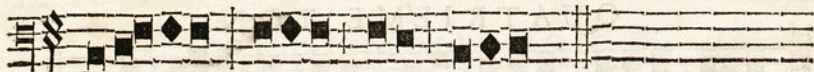


de pópulo bàrbaro.

SECOND TON.

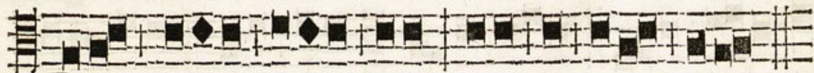


DIxit Dóminus Dómino meo : ſede à dextris meis.



MAgni-ficat : á-nima mea Dóminum.

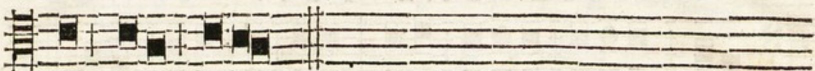
TROISIE'ME TON.



DIxit Dóminus Dómino meo : ſede à dextris meis.



DIxit Dóminus Dómino meo : sede à dextris meis.



2. A dextris me is.

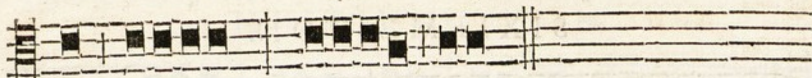
QUATRIE'ME TON.



DIxit Dóminus Dómino me o : sede à dextris me is.



2. Dextris me is. 3. Dextris meis. 4. Dextris me is. 5. Dextris meis.





CINQUIE'ME TON.



Beáti omnes. *De même.*

SIXIE'ME TON.

DIxit Dóminus Dómino meo : ſede à dextris meis.

SEPTIE'ME TON.

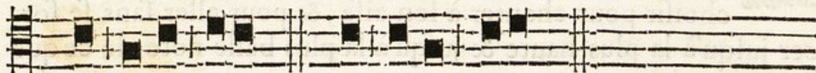
DIxit Dóminus Dómino meo : ſede à dextris meis.

2. Sede à dextris meis. 3. A dextris meis.

HUITIÉME TON.



DIxit Dóminus Dómino meo : ſede à dextris meis.



2. A dextris meis. 3. A dextris meis.



MAgni - ficat : á - nima mea Dóminum.



COMMENT ON DOIT APPRENDRE LE TON.

VOicy une troisiéme signification du mot de TON, qui se prend icy pour le point de l'étenduë de la voix qu'il faut choisir pour chanter à son aise, & pour aller sans se forcer jusqu'à la plus haute & jusqu'à la plus basse note de ce que l'on veut chanter.

Quoy que les voix ne soient pas toutes d'une même étenduë, il y a pourtant un certain point que l'on peut prendre, où tous les Chantres d'une mesme Eglise pourront chanter sans se forcer. Et c'est ce point là qu'il faut tâcher de trouver lors que l'on commence l'Office.

Dans les Eglises où il y a des Orgues on le rencontre plus aisément, parce que l'Orgue le donne ; cét Instrument ayant esté

esté proportionné à l'étenduë de la voix des hommes ; & à force de chanter alternativement avec l'Orgue, ce point, ou ce TON naturel de la voix s'imprime dans l'imagination, en sorte qu'on le rencontre toûjours, encore même que l'Orgue ne jouë point.

Dans les autres Eglises, il seroit à propos d'avoir une petite clochette qui fust à l'octave, ou à la quinziéme en haut de l'onziéme touche du clavier, (sans conter les feintes) afin de s'en servir pour prendre le TON de cette onziéme touche, qui est celuy qu'il faut prendre pour commencer *Deus in adjutorium.*

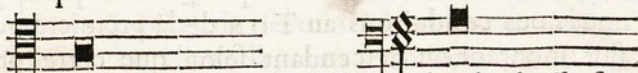
Cette onziéme touche du clavier répond à cette clef comme la quinziéme répond à celle-cy sur quelque ligne que l'une & l'autre soient posées. Ainsi les espaces & les lignes au dessus & au dessous de chaque clef, representent les touches

du clavier qui ſont au deſſus & au deſſous de celle qui convient avec la clef.

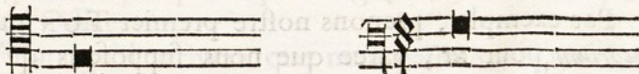
Il s'enſuit de là qu'il faut toûjours concevoir cette clef plus haute de deux lignes que celle-cy, & comme eſtant diſpoſées l'une à l'égard de l'autre en cette maniere; ce qui repreſente la diſtance dont les touches qui leur répondent dans le clavier ſont éloignées l'une de l'autre. Car contant onze ſur la ligne où l'on voit la clef d'*ut-fa*, & continuant à conter en montant les eſpaces & les lignes, on trouvera quinze ſur celle où la clef de *ſol-ut* eſt poſée.

Il eſt aiſé de voir par là comment les lignes & les eſpaces de l'une & de l'autre clef ſe rapportent, quoy qu'on les conſidere ſeparées, & qu'elles ſoient ſur d'autres lignes que celles où l'on

les voit dans cét exemple où elles ſont toutes deux enſemble. Et il n'y a perſonne qui ne trouve de ſoy-même que la premiere ligne au deſſus de la clef d'*ut-fa*, eſt la même choſe que la premiere ligne au deſſous de la clef de *ſol-ut*, & que par conſequent ces deux notes ſont à l'uniſſon.

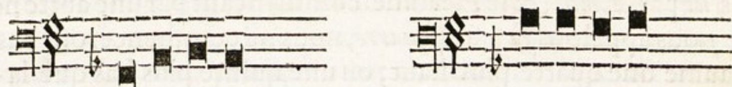


Que le premier eſpace au deſſus de la plus baſſe ſe rapporte à celuy qui eſt le ſecond au deſſous de la plus haute ; Et qu'ainſi ces deux autres notes ſont encore à l'uniſſon.



La connoiſſance de tous ces rapports donne une grande facilité à prendre le TON, lors qu'on paſſe d'un chant à un autre, & qu'ils ſont ſur differentes clefs.

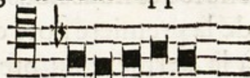
Ayant donc entonné *Deus in adjutorium*, d'un TON qui nous eſt repreſenté par une note qui ſeroit ſur la clef d'*ut·fa*, nous prendrons cette note pour *ut* ou pour *fa*, ſelon que ce que nous devons chanter enſuite ſera par ♭ *mol* ou par ♮ *quarre*. Et delà nous nous conduirons au TON de la premiere note de ce qui ſuit montant ou deſcendant ſelon que cette premiere note ſera au deſſus ou au deſſous de cét *ut* ou de ce *fa*. Et comme une note qui aura le même nom peut eſtre au deſſus ou au deſſous, nous en jugerons par ſa poſition à l'égard de la clef. Par exemple, prenons noſtre premier TON du *Deus in adjutorium* pour *ut*, parce que nous ſuppoſons qu'il ſuit un chant par ♭ *mol*; ce chant pourroit commencer par *mi* en deux differentes manieres, comme on voit dans ces deux exemples.

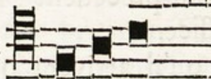


Et alors il ſeroit viſible que le chant du premier exemple ſe devroit commencer à la ſixiéme au deſſous du TON du *Deus in adjutorium* ; & celuy du ſecond à la tierce au deſſus.

En finiſſant ce chant là, nous prendrons garde à la même choſe, & nous nous conduirons de même pour prendre le TON de la premiere note de celuy qui ſuivra par le rapport qu'elle aura à la derniere du precedent : Et ainſi ſucceſſivement juſques à la fin de l'Office.

Mais lors qu'il arrivera que nous paſſerons d'un chant par ♭ *mol* à un chant par ♮ *quarre*, nous ne nous reglerons pas par le nom que nous donnons aux notes dans l'un & dans l'autre. Et l'Antienne, par exemple, finiſſant par une note que nous appe-

lons *ut* par ♭ *mol*, & le Pſeaume commençant par une autre note que nous appelons *fa* par ♮ *quarre*, nous ne commencerons pas ce Pſeaume une quarte plus haut, ou une quinte plus bas que la fin de l'Antienne, ſous pretexte qu'il y a une quarte de l'*ut* au *fa* en montant: & une quinte en deſcendant. Mais nous conſide-rerons cette premiere note du Pſeaume, quoy qu'elle ſoit par ♮ *quarre*, comme ſi elle eſtoit par ♭ *mol*; & nous prendrons noſtre TON là deſſus. Ainſi dans l'exemple propoſé, où nous ſuppoſons que l'Antienne finit par *ut* en cette maniere, 

Le Pſeaume commençant ainſi:  nous dirons. Ce *fa* par où commence le Pſeaume ſeroit un *ut* par ♭ *mol*; nous l'entonnerons donc à l'uniſſon de l'*ut* par où finit l'Antienne precedente; quoy que nous le nommions *fa*. Il faut dire

la même chose quand on passe d'un chant par ♮ *quarre* à un chant par ♭ *mol* : Et l'on peut voir dans ces mêmes exemples, la raison de cette pratique : car il est visible que cét *ut* de la fin de l'Antienne, & ce *fa* du commencement du Pseaume, sont sur des lignes qui ont même rapport à la clef ; & qui par consequent répondent à la même touche du clavier : Il faut donc prendre l'un & l'autre au même TON.

Voila ce que l'ordre naturel demande qu'on observe pour prendre le Ton, quand on passe d'un chant à un autre.

Mais comme il y a de certains Offices où il se rencontre quelques chants parmy les autres qui ont trop d'étenduë en haut ou en bas pour y pouvoir aller en gardant cét ordre là, on est contraint de transporter le Ton, & de les prendre plus bas ou plus haut que cét ordre là ne demande.

Cela ne se doit pas faire au hazard, & voicy ce qu'il y faut

obſerver, afin que l'oreille ne ſoit point choquée.

Le Ton de châque note que nous ſuppoſons déterminé par le rapport des clefs à de certaines touches du clavier, & déja imprimé dans l'oreille, ſe tranſporte commodement en haut ou en bas au Ton de celle qui eſt à ſa quarte ou à ſa quinte au deſſus ou au deſſous.

Ainſi, s'il faut tranſporter le Ton de l'*ut*, vous le prendrez au Ton où vous preniez *ſol* ou *fa* en haut ou en bas.

Si c'eſt *ré* qu'il faut tranſporter, vous le prendrez au Ton où vous preniez *la* ou *ſol* en haut ou en bas.

Mi ſe tranſporte tout de même au Ton de *la* ou de *ſi* en haut ou en bas, & ainſi du reſte.

Lors que le chant qui vous aura obligé de quitter le Ton ſera finy, vous le reprendrez pour recommencer le ſuivant, en remontant ou en deſcendant d'une quarte ou d'une quinte, ſelon que

que vous aviez deſcendu où monté de l'une ou de l'autre.

On va voir tout cela dans un exemple tiré de l'Office de la Feſte du ſaint Sacrement.

Le dernier Répons du II. Nocturne de Matines finit ſur un *ſol* comme celuy qu'on voit icy, & ce Répons ſe chante fort commodement au Ton naturel, en ſorte que ce *ſol* eſt à l'uniſſon de la douziéme touche du clavier.

Mais l'Antienne qui ſe doit chanter enſuite pour entrer dans le III. Nocturne commence ainſi,

Intro i - bo ad ál ta - re,&c.

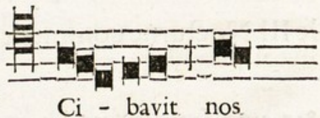
& a une étenduë en haut où la voix ne ſçauroit aller ſi l'on prend le mot *Introibo* à l'uniſſon de la note par où finit le Répons precedent, comme l'ordre naturel le demanderoit; la note par

où cette Antienne commence, ayant le même rapport à la clef que celle par où finit le Répons precedent. Que ferons nous donc ? Nous prendrons le Ton de cette Antienne à la quinte au deſſous du *ſol* par où finit le Répons, comme ſi elle eſtoit marquée de cette ſorte,

In tro-i - bo

& nous dirons le Pſeaume *Iudica me*, qui vient en ſuite au Ton que cette tranſpoſition nous donnera, & nous repeterons l'Antienne aprés le Pſeaume au même Ton.

Mais quand il faudra recommencer la ſeconde Antienne qui eſt ainſi notée, nous reprendrons noſtre premier Ton.



Et au lieu de la commencer à l'uniſſon de la derniere note de l'Antienne precedente qui finit par un *ſol*, comme celle-cy y

commence, nous la prendrons une quinte plus haut ; parce que nous avions baiſſé d'une quinte. Ainſi nous nous trouverons dans noſtre Ton naturel.

Mais, dira-t-on, pourquoy avions nous baiſſé d'une quinte plûtoſt que d'une quarte ? Comment ſçaurons nous en pareille rencontre s'il faudra baiſſer plûtoſt de l'une que de l'autre ? Les regles qu'on pourroit donner pour cela ne ſçauroient eſtre entenduës que de ceux qui ſçavent la Muſique, & qui connoiſſent la nature & les proprietez des modes : il faut que les autres tâchent de diſcerner cela par l'oreille & par l'habitude.

Les Chapitres, Verſets, Leçons & Collectes ſe doivent dire au Ton de cette note lors que le chant qui les precede immediatement, eſt de quelqu'un des ſix derniers Tons ;

Et lors qu'il eſt du premier ou du ſecond, il eſt mieux de les dire au ton de celle-cy ; car il faut toûjours pour cela prendre le Ton de l'*ut* ou du *fa* au deſſus de la finale de l'Antienne & des Répons precedens, autant qu'il eſt poſſible, ou du moins celuy du *ſol*, ou du *ré* ; & jamais le Ton du *la*, du *mi*, ny du *ſi*.

Le TON dont on chante les COLLECTES & le *Dominus vobiſcum* à la Meſſe, eſt le même que celuy du *Deus in adjutorium* de l'Office. Celuy dont on doit chanter l'EPISTRE eſt plus haut d'une note comme on le voit icy marqué, il eſt par ♮ *mol*, parce qu'aux endroits de l'EPISTRE qui ſe terminent par un point, on doit hauſſer la voix d'un ton & demy pour retomber en ſuite ſur la même note. Et par conſequent cette note doit eſtre un *ré*. Pour le ton de l'EVANGILE ce doit

eſtre le même que celuy dont le Celebrant chante les COLLECTES & le *Dominus vobiſcum.*

Tout ce qui vient d'eſtre dit de la maniere de prendre le Ton ſervira aux Religieuſes auſſi bien qu'aux Eccleſiaſtiques ; parce que le Ton naturel de leur voix eſt à l'octave en haut de celle des hommes. Ainſi la même clochette leur donnera le Ton pour commencer. S'il y en avoit neanmoins qui vouluſſent chanter un peu plus bas, elles n'auroient qu'à choiſir une clochette plus baſſe de ce qu'elles jugeroient à propos, & du reſte obſerver toutes les mêmes Regles.





CE QU'IL FAUT OBSERVER
POVR BIEN CHANTER.

IL faut premierement avoir ſoin que le ſon de la voix ſoit le plus naturel qu'il eſt poſſible, & le plus approchant de celuy qu'elle a en parlant. Et pour cela il faut prendre garde de ne point faire de mouvement, ny de poſtures extraordinaires des lévres, de la langue, & du goſier.

2. De ne point étouffer ſa voix, & d'ouvrir la bouche autant qu'il eſt neceſſaire pour jetter le ſon en dehors.

3. De ſe moderer en ſorte qu'on puiſſe chanter long temps ſans ſe laſſer: Et ainſi de n'employer pas toute la force de ſon poulmon, & de ne prendre pas garde ſi on eſt plus ou moins

entendu que les autres avec qui l'on chante.

4. De chanter toûjours d'une même force, & de ne pousser point en des endroits plus qu'en d'autres. C'est une faute que la pluspart font; parce qu'on a toûjours de certains endroits de l'étenduë de la voix où elle est plus belle & plus libre. Et quand le chant vient dans ces endroits-là, on est porté à pousser plus fort, & à se faire entendre.

5. De prononcer exactement & distinctement, & d'éviter tout ce qui peut nuire à la bonne prononciation, comme les coups de gosier, & les aspirations.

6. Lors qu'il y a plusieurs notes sur une mesme syllabe, de faire entendre principalement celle sur laquelle la syllabe se prononce, & de couler les autres plus doucement & sans aspirations; en sorte que ceux qui entendent chanter ne remarquent pas le passage de l'une à l'autre.

7. Lors qu'on fera quelques tremblemens aux cadences, de les faire les plus ſimples qu'il eſt poſſible, & de remarquer que le tremblement doit toûjours commencer par la note au deſſus de celle ſur laquelle on le fait : Car le tremblement n'eſt autre choſe qu'une repetition de deux notes, qui ſont immediatement l'une au deſſus de l'autre, & que l'on fait entendre l'une aprés l'autre d'une maniere fort preſte & fort vive ; En ſorte que trembler ſur le *mi* ; par exemple, c'eſt dire *fa-mi*, *fa-mi*, *fa-mi*, un grand nombre de fois & avec beaucoup de viteſſe. Or on a pris garde que l'oreille demande que la plus haute de ces deux notes, ſoit celle qu'on luy faſſe entendre la premiere.

8. D'écouter ceux avec qui l'on chante, & que tous ſe ſuivent ſi bien, qu'ils chantent tous en même temps ſyllabe pour ſyllabe, & note pour note.

9. Enfin,

9. Enfin, de bien obſerver la Pauſe de la Mediation dans la Pſalmodie, & de ne point commencer un Verſet, que la fin de l'autre ne ſoit entenduë.

Il eſt bon que ceux qui gouvernent le Chœur conſultent de temps en temps la clochette, afin de ſe remettre dans le Ton, ſi l'on avoit hauſſé ou baiſſé, comme il arrive aſſez ordinairement.

FIN.





EXTRAIT DU PRIVILEGE.

PAR Lettres Patentes du Roy, il eſt permis à Charles Savreux, Libraire Juré à Paris, d'imprimer, faire imprimer, vendre & debiter en tous les lieux de l'obeïſſance de ſa Majeſté, un Livre intitulé, NOUVELLE METHODE *tres ſeure & tres facile pour apprendre parfaitement le* PLEIN CHANT *en fort peu de temps*, & cependant ſept ans accomplis, à compter du jour que ledit Livre ſera achevé d'imprimer pour la premiere fois. Avec defenſes à tous Libraires & autres perſonnes de quelques qualitez & conditions qu'ils ſoient, de l'imprimer ny d'en vendre ſous quelque pretexte que ce ſoit, ſans le conſentement exprés dudit Savreux, à peine de trois mille livres d'amende, de confiſcation des exemplaires qui ſeront trouvez contre-fais en France ou ailleurs, & de tous deſpens, dommages & intereſts, le tout comme il eſt plus amplement porté dans leſdites Lettres. DON-



NE'ES à Paris, le 23. jour de May 1667. Signées, PAR LE ROY EN SON CONSEIL, PEPIN. Et ſcellées du grand Sceau de cire jaune.

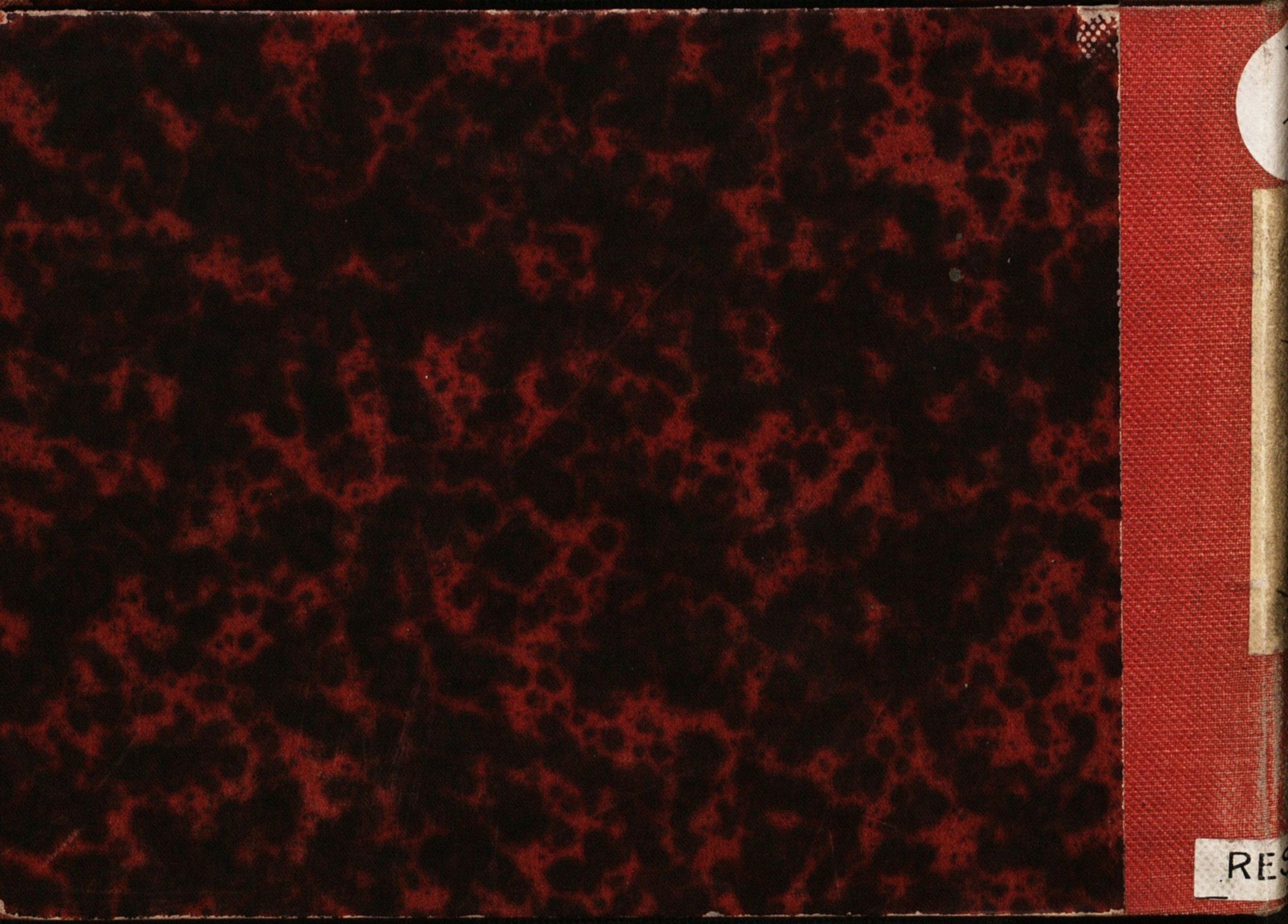
Regiſtré ſur le Livre de la Communauté des Marchands Libraires, Imprimeurs & Relieurs de Paris, ſuivant l'Arreſt du Parlement, en datte du 8. d'Avril 1653. Fait à Paris, ce 4. Iuin 1667.

Signé, THIERRY, *Adjoint du Syndic.*

Achevé d'imprimer pour la premiere fois, le 9. jour de Mars 1668.

Les Exemplaires ont eſté fournis ſuivant le Privilege.




RES

VM
164

méthode de plain-chant. 1669.

RESERVE